



LA VISIÓN ESPERPÉNTICA EN LA *TRILOGÍA DE LA MEMORIA* DE LAILA RIPOLL

Mabel Brizuela

Universidad Nacional de Córdoba

mabibrizuela@gmail.com

1.

En el campo teatral español de la frontera de los siglos XX y XXI, destacan autores cuyas obras se caracterizan por su conexión con la realidad actual y su fe en el teatro como medio de expresión del compromiso “con su tiempo y con su historia que no está reñido con el compromiso con su propia creación artística” (Ortiz Padilla, 2006:737). Laila Ripoll (Madrid, 1964) da sobradas muestras de ello a lo largo de su trayectoria dramática, con obras que han merecido reconocimiento unánime y premios como el Caja España y el José Luis Alonso, entre otros. Aunque no de forma excluyente, un asunto se torna eje en su teatro: la guerra civil y sus consecuencias, con todas sus miserias, sufrimientos, alienaciones e injusticias. La autora ha confesado que “es importante que en la dramaturgia se hable de la memoria como pasado para poder superarlo”, y lo hace en su *Trilogía de la memoria*, compuesta por *Atra bilis* (2001), *Los niños perdidos* (2005) y *Santa Perpetua* (2011) textos que, como señala E. Pérez Rasilla (2013),

[...] pueden leerse y escenificarse de manera independiente, como de hecho ha sucedido hasta el momento, ya que sus tramas son autónomas y sus personajes son diferentes. Sin embargo, existe un trasfondo común a los tres títulos. Desde una perspectiva temática los tres versan sobre la memoria de la historia reciente de España. La guerra civil, la posguerra y la Transición configuran el paisaje de esa memoria.

Estas obras cumplen claramente una de las fórmulas constitutivas del drama moderno según Sarrazac (2011:31-32): “El drama ya no se representa. Lo que se representa es un retorno sobre el drama”. A diferencia del esquema trágico, la catástrofe ya no es terminal sino inicial, y en las obras de la trilogía estamos en



presencia de un “drama por preterición”, un “drama en segundo grado” donde el desastre y la calamidad ya han ocurrido (la guerra civil) y el drama se desarrolla a contrapelo, porque no se ha construido con una relación lógica, cronológica, aristotélica, de causa-efecto— sino que su desenlace, su consumación, ya sucedieron y, a partir de allí, se compone el drama.

En *Atra bilis*, “un texto heredero de Bernarda Alba y de Valle-Inclán” (Ripoll, 2014, El Cultural) el maltrato, la represión y los abusos a las que somete José Antonio Rodríguez Valdivieso a las cuatro mujeres de la vieja casona ya ha sucedido. El hombre que con prepotencia las humilló durante años, ya está muerto y, con él, la violencia que ejercía. El drama comienza en el sombrío y misterioso ceremonial de su velorio cuando, entre salmodias, rezos, letanías y cantos, las mujeres desgranar la memoria en sucesivos monólogos que reconstruyen un pasado ominoso y funesto.

En *Los niños perdidos* —que “trata de los niños huérfanos de padres fusilados, de perdedores y pobres”, dice la autora— ya aconteció la tragedia aterradora: los niños, encerrados, hacinados en un desván de orfanato, maltratados por una monja, la Sor, vengativa y tirana, han terminado asesinados y ella misma muerta. El drama deviene cuando Tuso, el único sobreviviente del horror, los trae al presente desde su memoria infantil que recrea metateatralmente la monstruosa atrocidad de los hechos.

En *Santa Perpetua* —que, según Ripoll es una historia de provincia que “habla un poco de la gente que se aprovecha de las circunstancias”— la siniestra y deplorable apropiación de tierras y de muertos ya ha ocurrido y Perpetua ejecuta sin culpa su funesto ritual de sanadora y vidente; pero el drama irrumpe cuando Zoilo reclama una vieja y oxidada bicicleta y, con ella, recupera el pasado y lo coloca en el presente.

El despotismo de José Antonio Rodríguez Valdivieso, el maltrato y la muerte de los niños y la venganza de Perpetua constituyen el drama en primer grado pero la autora no se detiene en esos sucesos que ya ocurrieron y busca un modo otro de presentar lo impresentable a través de una “dramaturgia del rodeo” ...que Sarrazac (2012:22) caracteriza como “un realismo en busca no de realidad sino de verdad”. Esos rodeos llevan a Laila Ripoll a echar mano, como dice Isabelle Reck (2012:78) “de todos los recursos dramáticos de la grotestización para pintarnos el mundo de una humanidad ‘bestializada’”.

2.

La visión esperpéntica que desmitifica y deforma personajes y acciones como “peleles que juegan una tragedia” es el punto de vista desde el cual se presenta el



mundo en la *Trilogía de la memoria*. Los sujetos aparecen desarticulados, desquiciados, desconectados de la realidad, insertos en un ámbito cargado de fantasmas y de “muertos vivientes”. Perspectiva de demiurgo, mundo visto a través de una lágrima, empequeñecido, desvalorizado, rebajado. En ese marco, la metateatralidad, el monólogo y el ceremonial funcionan como operaciones dramáticas a través de las cuales se interpela al pasado. La autora observa que “Las tres historias son historias de fantasmas, no solo memoria. Claro que hablar de memoria supone sacar fantasmas. A la vez, hay episodios fantásticos y paranormales” (2014, El Cultural).

Isabelle Reck sostiene que las obras de la trilogía “son plenamente grotescas por su ‘humorismo satánico’ o sea por la manera en que ponen en el centro de su universo lo espectral y lo infernal” (2012:67). A *Santa Perpetua* y *Atra bilis* las define como “farsas grotescas” y a *Los niños perdidos* como “grotesco de los espacios oníricos y metateatrales”. También Laila Ripoll, como antes Valle, refleja en los espejos cóncavos del Callejón del Gato la más terrible tragedia vivida por España en el siglo XX. También está diciendo: “La tragedia nuestra no es tragedia, es esperpento” y, desde luego, apela a la deformación sistemática de la realidad, con libertad formal y temática donde no están ausentes el humor y la sátira y donde la muerte es personaje principal, para decirlo con los términos con que M. Bermejo Marcos (1971:24-29) caracteriza el esperpento en una taxonomía que bien podría aplicarse a las obras de la trilogía.

El procedimiento de esperpentización supone uno de los “rodeos” de Laila Ripoll para poder nombrar lo innombrable, con ese desenfado y “desgarro lingüístico” que tiñe con la insolencia y el descaro valleinclanianos unos espacios atravesados por la muerte como personaje principal, lo que puede comprobarse en las tres piezas: la acción de *Atra bilis* transcurre durante el velorio de José Antonio Rodríguez Valdivieso y muere en escena Ulpiana, la criada de las viejas. En *Los niños perdidos* asistimos a la muerte de tres de ellos y de la propia Sor y, en *Santa Perpetua* ocurre la muerte de ésta al final de la obra. Pero no son estas muertes las destacables, con la función dramática que conllevan, no es tan importante la presencia de la muerte como de los muertos, “muertos vivientes”, dirá Alison Guzmán (2012:1) quien señala que “a través de estos resucitados la memoria histórica escenificada interviene en y forja, en cierto sentido, el tiempo presente de la acción dramática”. En *Atra bilis* el cuerpo presente no solo cobra vida en la aterradora evocación de las mujeres sino que –en el monólogo



de Ulpiana, la criada– se dinamiza y participa en la acción en una escena macabra y fantasmagórica:

De no se sabe dónde surge una música infernal con aires de habanera. Ulpiana agarra de las manos a las tres viejas y las obliga a bailar una extraña danza de la muerte. Aurorita se aferra al ataúd que se desplaza por la sala sumándose al baile. L. Ripoll (2013:74)

Sin embargo, con ser espeluznante la escena mucho más lo es la siempre soslayada muerte del niño de Aurori (la hermana menor, discapacitada,) hecho que sobrevuela toda la obra y se reconstruye en el entrecortado y fragmentario relato de “la nena”, como la llaman:

AURORI: Escarbé bajo la encina y encontré su esqueleto... un esqueleto blanco, un esqueleto de niño de leche sucio de tierra...

DARÍA: *(Fuera de sí)* ¡Cállate, cállate! No la escuches, no la escuches, Nazaria, que nos quiere volver tan locas como ella.

AURORI: Ni de mamar le dio tiempo, me buscaba el pecho y tú me lo arrancaste...

DARÍA: Calla, cállate loca.

NAZARIA: Daría, reina, te estás poniendo blanca.

AURORI: Ni de mamar le dio tiempo. “Se lo llevo al cura –dijiste– lo dejo en la misericordia y vuelvo”. Después llovía y tú tenías tierra en las uñas...

L. Ripoll (2013:74-75)

En *Los niños perdidos* todos los personajes no tienen más vida que en la imaginación de Tuso, el único sobreviviente de la tragedia, son niños muertos a manos del despotismo perverso de la Sor:

TUSO: Al final conseguí que subiera Sor Irene y cuando os vio tiesos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima. Nunca mejor dicho.

.....



CUCA: Pero... ¿ahora estoy muerto? (...) ¿Estamos muertos? (...) Y si estamos muertos, por qué me sigo haciendo pis? (...) ¿Y dónde está el Cielo? (...) ¿Y dónde están los garbanzos del cocido? (...) ¿Y dónde está mi mamá? (...) Tuso: ¿dónde está mi mamá?

L. Ripoll (2013:177-178)

En *Santa Perpetua*, tras el reclamo de la bicicleta asoma su dueño, también de nombre Zoilo, asesinado en la guerra por venganza de Perpetua:

PERPETUA: ¿Y qué le voy a dejar? ¿Qué escarben en la tierra para que me dejen todo como si hubiera pasado un turbión de topes? ¿Y que todo el mundo se entere de que tengo muertos en la dehesa? No, hijo, ni hablar del peluquín. Si quieren enterrar a los muertos como Dios manda, que se hubieran aplicado y hubieran ganado la guerra ellos.

L. Ripoll (2013:258)

En todos los casos son niños o jóvenes, muertos inocentes que reclaman la vida robada, el derecho al futuro, a la identidad y a la memoria que los dignifique.

3.

La composición genérica, múltiple, se presenta como “cruce de rodeos” (Sarrazac, 2011:26) donde farsa, grotesco y esperpento conforman a la vez una suerte de híbrido pero también una obra “singular y única” que se emparenta con el mejor teatro contemporáneo, por su concentración temática, la contracción de la fábula, resuelta en un “transcurrir situacional”, y la mutilación de los personajes (parciales, incompletos) para designarlo con términos de Sanchis Sinisterra. En todos los casos hay un “eje narrativo” mínimo que contrasta con el dinamismo del “eje deíctico o de la situación” (Serpieri). Las acciones físicas, en sucesión de insultos y enfrentamientos aceleran el clima denso del velorio en *Atra bilis*. El juego sin fin de *Los niños perdidos* aporta un ritmo febril, intenso, disparatado y absurdo como un fatídico torbellino de nunca acabar y, en *Santa Perpetua*, las corridas, los gritos y las convulsiones de la santa precipitan el desenlace funesto. Muy cerca de la teatralería esperpéntica estas acciones re-presentan situaciones absurdas, incoherentes a veces, disparatadas casi siempre que remarcan el tono de la farsa y acentúan la tensión entre humor y tragedia.



Está muy desarrollado, en cambio, el “eje anafórico” que vincula las secuencias internas en una continua remisión a lo ya enunciado, por lo que se construye y mantiene la isotopía, en grado de enigma, a lo largo de la acción. Así sucede con el niño recién nacido de Aurori enterrado vivo por su propia hermana en *Atra bilis*, la condición de muertos de los personajes de *Los niños perdidos*, de lo que el lector/espectador solo se entera al final, y la bicicleta que reclama Zoilo y que se convierte en “objeto de discurso” al instalarse en la acción con categoría actancial. Esa composición enigmática y cifrada exige al lector/espectador una mirada atenta para “captar los elementos de una historia que no están unidos de una manera fija... atrapar esos elementos y dejar que se junten, se completen unos a otros, se fusionen hasta la cristalización de un sentido o, mejor, de trozos, de pedazos de sentido” (Vinaver citado por Sarrazac, 2011: 46). En efecto, en las piezas de la trilogía ese continuo proceso de simulacro y de “interacción desequilibrada” tiene como escape el monólogo y la metacomunicación que permite el distanciamiento para representar lo irrepresentable. De este modo el sujeto puede escapar de la perturbación y liberar la carga angustiada de un pasado monstruoso como lo hacen en su momento, Daría, Nazaria y Ulpiana ante el cuerpo presente de su victimario, o Cuca cuando el juego del tren con sus amigos le provoca el relato atroz de su aterradora experiencia y Perpetua, que, como medium, habla con la voz y las palabras de Zoilo, reconstruyendo el asesinato del joven.

El monólogo detiene la acción, interrumpe su discurrir para anclarla en otro tiempo, concentra la atención del lector/espectador en una sola voz que construye su propia situación comunicativa, en solitario como las mujeres de *Atra bilis*, delante de otros personajes como en *Los niños perdidos* o con escisión y desdoblamiento en el caso de Perpetua pero siempre ante un interlocutor indeterminado, una audiencia ficcional que es, en última instancia, el lector/espectador a quien se apela, se interroga y se reclama.

En las tres obras el monólogo opera como confesión y revelación del enigma y sirve para abrir el mundo del drama, para leer hacia atrás, a contrapelo, y hacia delante. El “drama por preterición” nos arrastra hacia el pasado pero también interpela el presente y se proyecta al futuro.

Con la visión esperpéntica y el juego sin fin, Laila Ripoll presentiza situaciones de horror del pasado, los “muertos vivientes” retoman cuerpo y voz para decir y decirnos lo indecible. Nos apelan y reclaman como lectores/espectadores que ya no



podremos permanecer al margen porque la memoria colectiva se construye y se materializa en la escena.

Bibliografía

- BERMEJO, Marcos (1971). *Valle-Inclán: introducción a su obra*. Madrid, Anaya.
- CAMARZANA, S. (2014 14 de enero). "Entrevista: Laila Ripoll "España no ha superado su pasado y así la sociedad no se regenera", *El Cultural*, Madrid, 14/01/2014.
- GUZMÁN, A. (2012) "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*". *Revista Don Galán* Nº 2, Centro de Documentación Teatral. Consultado en diciembre 2015 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4>
- ORTIZ PADILLA, Yolanda (2006). "Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público", en: J. Romera Castillo, F.Gutiérrez Carbajo e I. Aragón González (eds.), *Tendencias escénicas al inicio del S XXI*, Madrid, Visor Libros, 735-748.
- PÉREZ RASILLA, E. (2013a) Prólogo a *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai.
- PÉREZ RASILLA, E. (2013b) "El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* Nº 18, Alicante, XXI Muestra de Teatro español de autores contemporáneos, 98-114.
- RECK, Isabelle (2012). "El teatro grotesco de Laila Ripoll", *Revista Signa* Nº 21, Madrid, UNED.
- RIPOLL, Laura (2013). *Trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai.
- SARRAZAC, J. P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*, México, Toma ediciones: Paso de Gato.

Datos de la autora

Mabel Brizuela es Doctora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, donde se desempeña a como Profesora Titular Plenaria de Literatura Española II. Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio Universidad en la Categoría Profesores Titulares y Asociados,



en la Universidad Nacional de Córdoba, y el Premio “Armando Discépolo” a la Investigación Teatral, en el ámbito del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. En el plano de la investigación, ha dirigido proyectos sobre narrativa leonesa en la literatura española actual; narrativa española de posguerra con detenimiento en la obra de Francisco Ayala, Miguel Delibes, Luis Mateo Díez y Juan José Millás; representación del mito en la literatura española; y poéticas emergentes en la literatura española actual”. Cuenta con amplios antecedentes en la formación de recursos humanos en temas de dramaturgia, textos fílmicos, exilio y culturas populares, entre otros aspectos. Cuenta con numerosas publicaciones sobre sus áreas de investigación, entre las que podemos mencionar, por ejemplo, los trabajos “Las voces del teatro en La sombra del Tenorio” de José L. Alonso de Santos” o “La construcción de la memoria emotiva en El lector por horas de J. Sanchis Sinisterra”. Ha sido, entre otras funciones, vicepresidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas, directora del Doctorado de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y miembro del Comité Académico del Doctorado en Letras.